

záshoz beöltözött tudósként, szertartásruhát öltött papként, jelmezbe bújt színészként, a világot újrateremtő művészként.

15. A sebész Kantra építve, kategóriatanát „pszichofizikailag” radikalizálva kezd bele eszméi kifejtésébe, melynek során az idő hatalmára és feszítő problémájára Schopenhauer nagy művét is példaként hozza; Nietzschét a szöveg nem említi.

16. Eisemann György, *A végesség démonizmusa. Álomszimbólumok Csáth Géza novelláiban* = E. Gy., *Végidő és katarzis*, Orpheusz, Budapest, 1991, 70.

17. *Uo.*, 73.

18. Lásd erről Szajbély, *i. m.*, 119–120.

19. [Brenner] József [Csáth Géza], *Az idő*, Bácsország, 1905. április 2., 12.

20. Ezek egy része is alighanem a túlzott egyértelműség elkerülését szolgálja. Csáth például törölte azt a részt, amely az embereknek az idő megszüntetéséből adódó örök életét vizionálta: „marad mindenki 24 éves, amilyenek kifejlődött és rekonstruálódnak a teste vég nélkül, örökké”. (*Uo.*)

21. Kosztolányi Dezső, *A színpad Othelloja. A „Bácskai Hírlap” eredeti tárcája*, Bácskai Hírlap, 1906. február 18., 2–5. *Uő.*, *Istenítélet. A Budapesti Napló eredeti tárcája*, Budapesti Napló, 1907. augusztus 7., 2–4.

22. Kosztolányi, *A színpad Othelloja*, 2.

23. Azok a részek, ahol a szöveg színpadiasnak minősíti a feleséget (például „színpadi komplementtel ajánlta magát”), illetve megalapozni látszik a férfi vádjait (mint a novella végét megelőző „Most már nem kellett kételkednie...” mondat), egyaránt olvashatók Cser Gábor – belső nézőpontú elbeszélésbe foglalt – gondolataiként.

24. Kosztolányi, *A színpad Othelloja*, 5.

25. A Kosztolányi-novellát, az oldalszámok ismételt föltüntetése nélkül, az alábbi kiadásból idézem: Kosztolányi Dezső, *A léggömb elrepül*, s. a. r. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 50–55. (Kosztolányi Dezső összes novellái, 1.)

26. Az első változat férje maga is színész, aki éppen hogy nem féltékeny a közönségre: gyanakvása sokkal mélyebbre nyúlik. A szerepjátszás határsértő elhatalmasodását azonban egyértelmű nyíltsággal mondta ki: „ez az asszony elhidegül minden iránt, ami nem színház és művészet. [...] Egészen a művészeté lett. Az életet csak azért szerette, mert belőle játékához anyagot bányászhatott. [...] A feleségem lelke meghalt. Az egyénisége elveszett.” (Kosztolányi, *A színpad Othelloja*, 3. és 5.)

27. Erről lényeges gondolatokat fogalmaz meg Szilágyi Zsófia, *Lázás lobogás és előfizető-gyűjtő ívek. Kosztolányi Dezső pályakezdése és a Boszorkányos esték*, Kalligram, 2012/7–8., 47.

28. Csáth 1903-as *Pán halála* című elbeszélését éppen az itt inkább Kosztolányi kapcsán megfogalmazott szempontok mentén olvassa Papp Sándor, *Pán halála. Csáth Géza művészeteket tematizáló novellái és a dekadens esztétika = Otthonos idegenség. Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. Fodor Péter – Lapis József, Alföld Alapítvány, Debrecen, 2012, 7–17. Kosztolányi 1907-es *A cseh trombitás* és Csáth 1911-es *Muzsikások* című novelláját összevetve pedig Szegedy-Maszák Mihály jut meggyőző érveléssel ellentétes következtetésekre: Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 73–115., különösen 89–93.

BALOGH GERGŐ

Az újraolvasó Esti Kornél

„Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta a nagyapámat láttam holtan, kilencéves koromban, azt az embert, akit talán a legjobban szerettem akkor. Költő, művész, gondolkodó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és halott között van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. És verseket kezdtem írni. Ha nem lenne halál, művészet sem lenne.”¹ A fenti szövegrészlet látszólag kellő mértékben behatárolja a Kosztolányi költészetével, és különösen a *Számadás* ciklussal foglalkozni kívánók gondolati mozgásterét, látszólag stabil pozíciót teremtve a minden-

kori értelmező számára. Ez a felfogás, ez a retorikai formula egyáltalán nem idegen a költőtől, játékaiba gyakran nem csak közvetlen környezetét vonta be, szeretete az orruknál fogva vezetni olvasóit is. De vajon ennek függvényében mennyire vehető komolyan a fenti megállapítás? Mennyi benne a póz, az önnön művészetét meghatározni vágyó költő póza? Mekkora mértékben viheti tévútra, ferdítheti el a professzionális értelmezői felfogást ez az öndefiníciós gesztus?

A *Számadás* cím (főként a kilencvenes évek előtti recepció olvasásmódját tekintve) alapvetően meghatározza a ciklushoz közelítő konvencionális értelmezői hozzáállást. Az ilyen interpretációk gyakran figyelmen kívül hagyták a mű eltérő megközelítési lehetőségeit, azt az esetek nagy részében zárt, magában értelmezhető konstrukcióként kezelték, aminek létjogosultságát, ha nem is tagadom, de vizsgálatomat mégis egy az eddigiektől alapvetően eltérő alapra helyezem. A kérdés az, hogy mennyire lehet autonóm, a költői életmű szempontjából magától értetődő és magában értelmezhető egy természetéből, a költői szándék mibenlétéből adódóan életnyi tartalom reflektív meghatározása alá eső produktum.

Németh G. Béla nagyhatású Kosztolányi-tanulmányaiban a kötet halálhoz való viszonyában a mindenkori lírai én halálba tekintéséből kiemelt strukturális mintázat sémáját érvényesítette mint rendszerező elvet: „Hármas módon, hármas fokozattal és hangsúllyal jelenik meg [Kosztolányi] kötetében a halál élményköre.” I. A *meghalás* és a vele együtt járó „testi-lelki szenvedés”. A II. réteg „az élet tudott, de meg nem szerzett s immár meg sem szerzhető lehetőségeinek elvesztéséé.” A III. fokozat pedig „a létező élet nemlétbe, léttelen semmibe süllyedése tudati abszurditásának rettenetéé. [...] mindezekkel együtt jár, különösen azonban a harmadikkal: a tovább maradó világ, a tovább élő élet, a tovább létező lét közömbössége, részvételen érdektelensége, tudomásulvevő egykedvűsége a meghalók halálával, halottságával, nemlétezőségével szemben.”² Kosztolányi maga ezt az állapotot így nevezi meg nagy történelmi regényében, Seneca narratívájában közreadva: „Az ősz, mely már semmit nem akar.”³ Kosztolányi kései költészete kapcsán, de főként az Esti Kornél-történetek és a *Számadás* recepciójában eszmei vezérfonalként gyakorta előkerül az azokban felfedezni vélt sztoikus vonatkozásokra való hivatkozás, hangsúlyozásuk pedig általános és kizárólagos értelmezővé lép elő.

De hogyan is lehetne biztos perspektívából tekinteni a *Számadás*ra, amikor még a 20. századi irodalom egyik legjelesebb hazai kutatója is Kosztolányi sztoicizmusra irányuló vágyáról, a sztoicizmusról mint a költő magatartásbeli eszményképéről kérdez a *Marcus Aurelius* című vers kapcsán: „Lehetséges, hogy a magyar költő [Kosztolányi] számára hön óhajtott szemlélet lett volna a sztoicizmus, melyet nem tudott maradéktalanul elsajátítani s így vállalni sem?”⁴ A ciklus kínálja magát az ilyen és ehhez hasonló általánosító kérdésekre és kijelentésekre irányuló igényekhez. A benne foglalt bölcséleti és létontológiai tartalmak szinte bármely verse alapján az egész kötet koncepciójára kiterjeszhetőnek tűnhetnek, még ha ezek végkövetkeztetéseiket tekintve gyakran eltérők, sőt sokszor ellentmondásosak is. Elmondható, hogy a „Kosztolányi-versek különféle módokon retorizálják a halálról való beszédet (s ezzel természetesen a halálhoz való viszonyulás attitűdjeiben is mutatnak eltéréseket)”⁵

Az életműben helyet foglaló szövegek közötti átjárás azonban nem csak az adott kötetek adott egymásmellettségében pozicionált (tehát nem csak a szükség-szerűen magától értetődően egymásra ható viszonyban álló) verseinek olvasható-sága – és így párhuzamos olvashatósága – szempontjából lehetséges. A Kosztolányi-életmű⁶ jelentős mennyiségű publicisztikai/esztétikai írást is magába foglal, amelyek témáikat, gondolataikat, szóhasználatukat tekintve megelőlegezhetik néhány későbbi alkotás belső keretrendszerét, vagy éppen utólagos magyarázatként (esetleg értelmezői szemszögből érdekes lehetőségeket felvető lábjegyzetként) szolgálnak a költő egy-egy verséhez. Ilyen, az *Esti Kornél énekével* egyértelműen kapcsolatba hozható publicisztikai variációinak tekinthető mind *Az ember és világ* című cikk *Mélység* (1933. január 15.) alcímű részlete, mind pedig a *Műhelytitkok* (1933. május 18.), melyek elsőként a *Pesti Hírlap*ban láttak napvilágot. A bennük taglalt esztétikai értékviszonylagosság kérdésköre (mely több ponton a kanti fen-séges meghatározásának tengerhasonlatával mutat rokonságot) így három eltérő, ám az írások lényegi jegyeit tekintve „azonos” formában jelent meg.

A költő verseskönyvei között kimutatható intertextualitásra lehet példa a *Mez-telenül* kötetben található *Költő* című vers, amely párbeszédet folytat a *Szegény kis-gyermek panasza*i ciklus *Mint aki a sínek közé esett* című költeményével. Nem csak a vonatmotívum, a lét kiszolgáltatott állapotába vetett szubjektum előtérbe kerülése, de a két vers hasonló felütése is erre enged következtetni: I. „Mint a mozdonyvezető”, II. „Mint aki a sínek közé esett”. A két lényegileg különböző, ám mégis egymás variánsaként megjelenített léthelyzet ellentéteiből és hasonlóságai-ból („s megkérdem magamtól, hogy miért vagyok.” [*Költő*]; „És általérzi tűnő éle-tét” [*Mint aki a sínek közé esett*]; „Azt hittem, hogy csak én estem így a világra, élet halál közé”; „a végtelent, a távol életet búcsúztatom, mert messze mese lett [...] sí-nek között / és kerekék között, / a bús idő robog fejem fölött, és a halál távolba mennydörög”) kibomló abszurditás adja a két költemény egymás függvényében történő újraolvasásának következtében hangsúlyozottá váló elbizonytalanító érze-tet: minden viszonylagos.

Mindez a *Számadás*nak mint kötetnek az életmű kontextusában történő újraol-vasására irányíthatja a figyelmet. Szegedy-Maszák Mihály nagy volumenű Kosztolányi-monográfiája kapcsán jegyzi meg annak egy méltatója, hogy a „monográfia egyik felfedezés értékű megállapítása szerint a ciklus az életmű központi szervező elve”.⁷ A *Számadás* ciklus a feltételezhető írói szándéknak megfelelően nem önál-lóan, hanem egy gyűjteményes kötet részeként jelent meg először 1935-ben,⁸ miáltal a gyűjteménynek a költő többi alkotásától való elválaszthatatlanságát hang-súlyozhatja. Tehát a kötet semmiképp sem kezelhető kontextusfüggetlen elem-ként, az erre tett kísérletek (tanulmányok) fogyatékoságai szükségyszerűen kiüt-köznek az interpretációs eljárások közben. Véleményem szerint az e ciklusra irá-nyuló értelmezések egyik fő feladata ennek felismerése kell hogy legyen.

Bednatics Gábor az irodalmi művek történeti viszonylagosságára (s ezáltal nyi-tottságára) figyelmeztet: „Az irodalom története nem egyszerűen adatok, eszmék, sőt nem is (irodalmi) mozgalmak története. Ezek a tényezők megjelennek ugyan az irodalom történetében, ám nem helyes azok felől meghatározni az irodalmat. Önnön anyagában, a nyelviségben, az ehhez való viszonyban és az ebből száрма-

zó konfigurációkban követhető nyomon az irodalom alakulása. Ami egyben azt is meghatározza, hogy egy irodalomtörténeti munka során – bármily nehéz is – ne szubsztanciális történeti séma, hanem felülírható átalakítható történeti mintázat létrehozása legyen a cél.⁹⁹ Bengi László tanulmányában pedig elsősorban a nyelviség mibenléte felől ragadja meg a kérdéskört: „Nincs lehetőségünk kivonni, »kireflekálni« magunkat történetiségünkéből. Ugyanez állítható a nyelvről is. Nyelv és gondolkodás, létmegértés egymásrautaltsága, elválaszthatatlansága akkor is fennáll, ha nem ismerjük fel azt.”¹⁰⁰

Kosztolányi költészete mellett az *Esti Kornél*ban és az *Esti Kornél kalandjai*-ban¹⁰¹ megnyilvánuló poétikai modalitás éppen a nyelvre reflektáltság, a lét nyelviségben gyökerező tapasztalata felől előlegezte meg jó néhány, a 20. század második felében létrejött jelentős alkotói vállalkozás tradicionális alapjait. (Gondolok itt többek között Ottlik Géza, Esterházy Péter, Tandori Dezső és Parti Nagy Lajos munkásságára. Esterházy 2010-ben megjelent kötetének címe sokatmondóan csupán ennyi: *Esti*.)¹⁰² A *Számadás* létösszegzése ebből a szempontból sok párhuzamot mutat az *Esti*-történetekkel, alapvetően egy fogalmi kör – az én létezéshez fűződő viszonyának definiálása – eltérő megközelítési lehetőségei artikulálódnak bennük.

A fentiek függvényében a Kosztolányi-poétika diskurzusában normatív érvénnyel (már amennyire normatív érvénnyel szerepelhet irodalommal kapcsolatos vagy kapcsolatba hozható bárminemű kijelentés) jelenhet meg a heideggeri gondolat: „Csak a nyelv hozza létre a lét fenyegetésének és megtevesztésének nyilvánvaló székhelyét, és ezzel a lét elvesztésének lehetőségét.”¹⁰³ Ez az alapvetés nem csak a *Számadás* ciklus verseire, de az *Esti Kornél*-történetekre egyaránt hatványozottan érvényesíthető, amennyiben az értelmező felismeri a nyelvben való létezésre és a nyelv megkülönböztetett jelentőségű használatára (vagy éppen ennek fordított relációba helyezett, tehát az alkotó szubjektum poétikai nyelv általi használatára és kihasználtságára) mutató költői/írói irányultságot.

A három, a címszereplő nevével fémjelzett vers közül (*Esti Kornél éneke*, *Esti Kornél újabb versei*, *Esti Kornél rímei*) csupán az *Esti Kornél éneke* került kötetbe Kosztolányi élete folyamán. A kánon javarészt e verset kezeli Kosztolányi *Esti*-lírájának, az *Esti*-tematikának a legfőbb referenciapontjaként, így a vershármak közül ez vált a leggyakrabban elemzett költeménnyé, még ha a megközelítések gondolati minőségét több helyen is nagyban meghatározta az aktuálisan érvényesíteni kívánt ideológiai alapon megfogalmazott értelmezői intenció.

A vers vizsgálata során nem lehet figyelmen kívül hagyni a tény, miszerint *Esti Kornél* alakjához alapvetően prózai forma által konstituált jelenlét társul a befogadói tudatban, a befogadó hozzáállását a vers olvasásakor – a klasszikus értelemben vett – történetek és nem pedig az *Esti*-költemények határozzák meg. Természetesen előállhat olyan helyzet is, amikor szövegelemlekezet és befogadói attitűd viszonyában a vers kerül előtérbe, amennyiben az olvasó korábban esetleg még nem került kapcsolatba prózai *Esti*-szöveggel, szövegekkel. Azonban tendencia, hogy a prózai művekben nyilvánvalóan részletesebben kidolgozható alakmegjelölés felülírja az ugyanahhoz a képzetkörhöz, alakhoz, címszereplőhöz tartozó lírai megformáltság által létrehozott szemantikai erőteret, így mindenképpen a prózai

alakhoz köthető attribútumokat kell referenciaként kezelni a vers kapcsán és nem fordítva. A lírai és prózai Esti Kornél különbsége talán éppen az olvasás és értelmezés fenomenológiai aspektusa által ragadható meg leginkább. „Annak a tapasztalatnak a különbsége következtében ugyanis, hogy míg a lírai műveknek inkább megszólaltatói, a prózaiaknak pedig – melyeket mintegy »elmondanak« nekünk – inkább hallgatói vagyunk, szükségszerűen másfajta dialógusra lépünk a szöveggel.”¹⁴ A versszöveg tehát – hozzáértve a címet is – többféle szempontból dialektikus szerkesztésmódú. A vers hozzáférhetőségének módozatai kapcsán az ebből képződő feszültségek nullpontként történő meghatározása jelentheti az egyik legfontosabb támpontot értelmezéséhez.

Az *Esti Kornél éneke* a benne megjelenített semmi koncepciót is magában foglaló jelentésmező többszörösen öntüköröző alakzatainak függvényében fragmentálódik. Ez a semmi egyfelől (nem csupán látszólag teljes) logikai periódus mentén definiálható: a kimondottsághoz – tehát az élőszóhoz – közelítő versbeszéd megszólaltatja a semmit, sőt továbbmegy és kiazmussal élve látszólag valamivé teszi azt. A gondolati szinten megképzett nyelvi jel is szignifikációs folyamat része, amely gondolat formájában már létezőként van jelen és nem hagyható figyelmen kívül – a létrehozottság állapota előtti állapot pedig nem rekonstruálható –, így a semmi szükségszerűen válik valamivé.

A semmit logikai futamok mentén szükségszerűen valamiszerű attribútumokkal felruházó olvasat azonban nem számol a minden irodalmi szövegben jelenlévő retorizáltsággal, amely képes felülírni a logika szabályait. Amennyiben itt a semmi mindenre kiterjesztett szubjektum, mely szubsztanciájától megválva létezik a logikailag egyenlővé tett nincs és van kategóriája által, a valamiről való beszéd mint kommunikatív (köznap, interaktív jellegű) nyelv feltételezhető csak és nem kezelhető irodalmi megszólalásként még egy olyan, gyakran az élőbeszéd imitációjának¹⁵ eszközeivel élő műcsoport esetében sem, mint amilyen az *Esti Kornél*. Lehetséges persze a fenti koncepció felől is olvasni a verset, azonban az ezzel jogtalanul és kimondatlanul is műalkotásjellegétől fosztódna meg. Jelen esetben a versbeszéd és a mindenkor irodalmiságában retorizált diskurzus természetéből adódóan felbontja és felfüggeszti a meghatározott elemszámú halmazokkal dolgozó logikai mező véges horizontját, eltérő minőségű – és ilyen értelemben nem pusztán önmaga felől felülírható – rendszert hozva létre. A versben ily módon tematizált semmi elérhető poétikai tapasztalatként és kiindulópontként is működtethető pozitív állapotként jelenik meg.

Az *Esti Kornél éneke* kép- és motívumrendszerének olvasatához termékeny perspektívát nyújt a kanti fenséges meghatározása, főként mivel annak egy fogalomérzékeltető hasonlatával párbeszédbe lépő lehetséges parafrázis jegyei is erősíthetik ezt az interpretációs gesztust. Ez az intertextuális olvasat azért is válhat érdekessé, mivel Kosztolányi a vers előzményének tekinthető két esztétikai jellegű publicisztikai írást is közzétett, ezek a korábban már említett *Mélység* és *Műhelytitkok* címet viselik. A négy szöveg együttolvasása jelentősen kitágítja az értelmezői távlatokat. Ez az együttolvashatóság tekintetében képződő viszonyrendszer – mint minden új kontextus által teremtett értelmezési mező – az eddigiektől egészen eltérő viszonylatokba képes helyezni a vers interpretálhatóságát, mivel az

„*Esti Kornél éneke* jellegzetesen olyan szöveg, mely hangsúlyozottan nyelvi [tehát önreflexív] szövevként [...] tárul elénk”¹⁶ és így hangsúlyozottan kontextusfüggő is.

Az *Esti Kornél énekében* semmi és minden mellett a mélység és sekélység oppozíciója jelenítődik meg kiemelt hangsúllyal, de az ellentétekből építkező versszerkezet más szembeállításokkal is él: hamis-igaz, „ki és be”, „nappal-éjjel”, könnyű-nehez stb. Ezek az ellentétek azonban nem csak a konkrét fogalmakhoz rendelhető jelentések szintjén jelennek meg, de a társadalmi konvenció és a versben megszólaló szubjektum érdek- és értékellentéteiből is feszültség generálódik. Még fontosabbak azonban a semmi és minden viszony retorikai mintájának megfelelő ekvivalens(sé váló) elemek, amelyek ellentét valójukon túlmutatva azonos értékre tesznek szert a fogalompár egyik elemétől a másik felé haladó elmozdulásának útján, amely vektoriálisan hol a konvencionális pozitív, hol pedig az ilyen értelemben vett negatív fogalmak felé mutatnak – a másik fogalom eredeti jelentésének rovására: „tömör a hígság”, „komor a vígság”, „nehéz a könnyű”. A jel és jelölt pozíciójának elbizonytalanítása egyébként is az *Esti Kornél* szövegeiben gyakran használt retorikai eszköznek tekinthető; Dobos István elemzésében az *Esti Kornél* egy története kapcsán „a végső jelölttől megfosztott szöveg”-ről¹⁷ beszél.

Mindezekon felül, már elsőre is szemet szúr a narratológiai réteg körüli bizonytalanság, a „ki beszél” kérdése.¹⁸ A cím és a versbeszéd eltérő személyjelű (E/3. – E/1.) ragozása maga is feszültséget képez, a versbeszéd közreadója és a vers beszélője közötti viszonyok nem tisztázottak – nem is beszélve a szöveg által megszólított alany „ki”-vagy „mi”-ségéről. Akkor sem válik az elemek és a köztük kifejezett viszonyok meghatározása könnyebbé, ha az értelmező az *Esti*-történetekben keres referenciapontokat. Az *Esti Kornél* olvasásakor a most totalitása, az adott időpillanathoz csatolható abszolút kinyilatkoztatás jaussi értelemben vett feltétel nélküli elfogadottsága kell, hogy a befogadóban létjogot nyerjen, amennyiben egyáltalán irodalmi műként, esztétikai élményt kiváltó irodalmi műként kívánja olvasni. A történetek egymásutánosságában markáns jegyeikben különböző élethelyzetek képzik meg a folyamatosság, a célelvőség értékszerkezetének narratív eszközökkel elért fellazítását és eszményének eltávolítását. *Esti* hol szegény, hol befutott író, néhol vannak testvérei, máskor pedig nincsenek. „Találhatunk példát arra, hogy *Esti* elbeszélőként egyetlen szövegrészleten belül többször cserél szerepet, s így nemcsak a távlat és hang viszonyának, de a beszélőhöz rendelhető diszkurzus értelmezésének feltételei is időről időre újraszerveződnek a szövegalakulás folyamatában.”¹⁹ Véleményem szerint a versben a cím és a versbeszéd a címszereplő belső dialógusát szólaltatja meg, amelynek megszólítottja maga vers, a „dalom”, és amely így a többszöri áttétel által konstruált szinteken keresztül reflektál *Esti Kornél* széttöredezett szubjektumára.

Esti Kornél alakja csakis a mindenkori mosthoz köthető referenciálisan – ez történik az *Esti Kornél énekében* is. Kosztolányi megfogalmazásában ez – az időben változó, nem mindenkor azonos értékek mentén visszakereshető relatív meghatározhatóság, melyhez csak a jelen által konstituált létezés viszonyában rendelhető kontextus – így hangzik: „Nincs is múltunk és jövőnk, csak jelenünk.”²⁰

Ennek függvényében feltételezem a vers ilyesfajta önreferencialitását is: a poétikai megalkotottság nullpillanatára vonatkozó egyre több áttétel működtetett,

mégis folyamatos utalássorozat, tehát az adott időpillanatot éppen megelőlegező időpillanathoz – és csakis ahhoz – köthető (nem erkölcsi értelemben vett) értékek visszakereshetősége és az ehhez rendelhető textuális szinten értett temporális eltolódások (n időpillanat és $n+1$ időpillanat stb.) között a jelentésalakzatok ilyen módon képződő játszótere bontakozik ki, mely voltaképpen minden önreferenciális erővonalak mentén alakuló – bizonyos értelemben így minden irodalmi – alkotásnak és az *Esti Kornél énekének* is sajátja.

Természetesen közbevethető, hogy a posztmodern próza olvashatósága szempontjából nagymértékben kitágította ezeket a kereteket, a lineáris olvasási stratégiák pedig megkérdőjeleződtek – igaz ez (ha ugyan nem is volt a befogadástörténet kezdeteitől egyértelmű) az *Esti Kornéllal* [1933] kapcsolatban is. Fenntartom azonban, hogy e költemény esetében – mint ahogy az a versek olvashatósága szempontjából általánosan elmondható – csakis lineáris olvasat képzelhető el (az első olvasás alkalmával, tehát) az újraolvasások a versre vonatkoztatott jelentésmódosító restrukturalizálódásának és szintképződéseinek tulajdonított, a meglévő elemközi kapcsolatok átrendeződésének és az új kapcsolatok kialakulásának térnyerése nélkül. A versnek mint keletkezésében is a nyelv és gondolkodás viszonyában mindenképpen temporális aktus során megképződő konstellációnak önreflexív alakíthatóságára, tehát a szöveg ön maga általi alakíthatóságára és alakítottságára kell, hogy a figyelem irányuljon. Adott elem feltételez egy másik adott elemet, melyek között temporális eltolódás tapasztalható mind befogadhatósági, mind pedig megképződési oldalról, így miközben a versszerkezet önmagára reflektál, kialakítja a vers alakulásának azt a torzulásokkal együtt való alakulási folyamatában szemléltetett formáját, ami végül a verssé magává válik – így az *Esti Kornél éneke* egy többszörösen reflektált, de legfőképp önnön irodalmiságát referenciaként kijelölő költeményként kezelhető.

Az irodalmi (nem szubsztanciális értelemben vett, ironikus) „teremtés” nullpillanata, az „Indulj dalom, / bátor dalom” felütés, az előre tekintés pozíciójából szólal meg, ami temporálisan az időben rögzítettség állapotának origójától már eltolódva, így múlt időben jelenik meg, noha vektoriálisan a jövő felé mutat – erre utal az e sorokra felelő „aki nyomodba köpköd: / a fájdalom”. A „dal” éppen azért bátor, mert kiszakad az *émből*,²¹ annak ellenére, hogy még nem kész produktum, hanem éppen formálódó jelenség.” Másfelől a leírtság állapotához és így az irodalmi megszólaláshoz köthető, a modernségben szinte közhelyszerűvé vált fájdalom a költészet ars poeticus megközelítésével szembeállít: a szavakban, nyelvben konstituálódó művészi megformáltság ilyen értelemben a félelem, az identitás bizonytalanságának és a halál megragadhatóságának, a lét összes negatívumának gyűjtőhelye. (Ez a felfogás az egyértelműen történeti időszakhoz köthető eszmei áramlaton felül is szinte teljesen összeegyeztethető a fentebb ismertetett Heidegger-féle nyelvviségről folytatott diskurzussal.) A dal továbbá azért is lehet bátor, mert a művészi tevékenység függetleníti a megszólalót léthelyzetétől, a bátorság attribútuma a semmi felé tartás által a mindenség közegét érheti el: „Az életen, a szinten, / a fénybe kell kerengeni, / légy mint a minden, / te semmi.” Mivel a megszólított éppen maga a dal, a vers, a szöveg kijelöli a költészet számára ideálisként behatárolt mozgásteret, bemutatja a beszélő művészethez fűződő viszonyában kialakult állás-

pontját, arról való gondolkodásmódját, nézeteit. A dal így a szubjektum lenyomatával azonosul, amely azonban semmiképpen sem azonosítható magával az alkotói szubjektummal, vagyis elhibázottak azok a vélekedések, amelyek Esti Kornél fiktív alakját Kosztolányi valóságos szubjektumával azonosítják, mivel a különböző közegekben létrejövő leképzések esetében az áttétek száma nem megegyező. Amint erre a cím is figyelmeztet: a címszereplő Esti Kornél birtokolja az éneket (*Esti Kornél éneke*), tehát a dalt, amelyet a műben egy harmadik félként narratív szinten megjelenített alak interpretál. Ő nem lehet más, csakis Esti Kornél (mivel a cím szerint ő az ének és így a dal birtokosa). Azzal, hogy a versbeszéd birtokos személyjellel látja el a dalt („dalom”), kijelöli a beszélő „személyét” is.

Bizonyos fokú (mindenképpen nietzschei értelemben vett) nihilista irányultságot mutató hozzáállás érezhető ki a „Ne mondd te ezt se, azt se, / hamist se és igazt se” sorokból, amelyek így a *Marcus Aurelius* című vers részletével rokoníthatók („Csak a bátor, büszke, az kell nekem, ő kell, őt szeretem, ki érzi a földet, tapintja merészen a görcsös, a szörnyű Medúza-valóság kő-iszonyatját, s szól: »ez van«, »ez nincsen«, »ez itt az igazság«, »ez itt a hamisság«, s végül odadobja férgeknek a testét.”). Az (*Esti Kornél énekében* megjelenített) „ezt” és az „azt”, a „hamist” és „igazt” már két-két előre, tehát a beszélő szándékaitól függetlenül meghatározott álláspontként definiálhatók, melyek képesek a társadalom által az adott kérdésben foglalt lehetséges és normatív érvényűnek vélt referenciákként előlépni. Bármiféle szekértáborhoz csatlakozás vagy eleve tartozás a szubjektum, az én – tehát a versbéli „dal” – autonómiájának felfüggesztését jelentené, ezért annak azoktól el kell határolnia magát és így a vers valódi alanyát, az ént tükröző dalt is – az önálló álláspont kialakítása lehet az egyetlen lehetséges cél, amely csakis esztétikai dimenzióban érvényesíthető. A személyiség ebben az értelemben torzulás nélkül keveredhet ki a létezés és a művészet szempontjából túlzott befolyásoló erővel bíró szociális érintkezések hálózatából. A strófa következő sorai ezt a szükség-szerű (a szellemi és lelki épség érdekében végrehajtott) függetlenedést, az autonómítás igényének hangsúlyozottságát mélyítik el: „ne mondd, mi fáj tenéked, / ne kérj vigaszt se.” Majd az eltávolítást folytatva, a következő sorokban a dalt egyszerre megfigyelői és megfigyelhető helyzetbe hozó versbeszéd tovább csökkenti a világban végrehajtani kívánt interakciók számát: mozgás és statikusság oppozíciója kezdi meg ténylegesen azt a paradigmat, melyben a beszélő totális, látszólag feloldhatatlan ellentéteken keresztül jeleníti meg a költészet általa meghatározni kívánt ars poeticus lényegiségét: „Légy mint a fű-fa, élő, / csoda és megcsodáló, / titkait ki nem beszélő, / röpdőlő, meg-nem-álló.”

A fű és fa mozdulatlanságával szembeállított dinamikus mozgást képviselő *röpdülés*, amely a *meg-nem-állás* állapotához csatolva jelenik meg, egyfajta érzéki elhomályosulást feltételez mind a versalany látómezejét tekintve, mind pedig a vers szemantikai terében felállított nézői horizont helyzetéből is. A *röpdüléshez* és a *meg-nem-állás*hoz társuló sebesség következtében a táj és az alakok bizonytalan-ná válnak, elmosódnak, ami fordítva is igaz, a stabil talapzatú álló helyzet nem képes a csodálatot kiváltó dalt a maga körülhatárolt egységében szemügyre venni, ahogy a dal sem képes többé a világra a maga körülhatároltságában tekinteni. Mivel a versalanynak egyszerre kell a *csodáló* és *csoda* állapotának is eleget tennie, a

statikus *fa* és *fű* is a dallal magával azonosul, így hozva létre az önmagát (minimálisan) két irányból szemlélő szubjektum öntükröző megjelenítését. Nem egyértelmű, hogy a *röpülés* csodálatot kiváltó, a röpülő a csodáló, a statikus állás a csodálatos vagy éppen az e helyzetből való szemlélődés tekint a körülötte lévő csodálatot érdemlő világra csodálattal. Ráadásul, ahogy a röpülő a csodáló, és a meg nem állás következtében voltaképpen nem képes a valódi csodálatra, csak a csodálat látszatát képes szimulálni, úgy igaz ez az ezen elemek között kialakítható összes lehetséges kapcsolás esetében is. Már itt előre vetül a vers egyik fő gondolata: a dolgok látszat mivoltából adódóan a megismerés bizonytalan. Mindezekon felül – mint említettem – ezek mind-mind a dal, tehát a versalany széttöredezett szerkezetének komponensei, amelyek egymást tükrözve nyerek el a kölcsönös meghatározhatóság lehetőségét, azaz csak ebben a reciprocitásban jelölhető ki a versben – és így a szubjektumon belül, tehát Esti Kornél, a dalt birtokló (és ily módon egzisztenciává tett) versbéli *én* szubjektumán belül – elfoglalható pozíciójuk.

A negyedik strófa folytatja az ideális dalt felépítő tulajdonságok elnyerésére tett felszólítások sorát: „Légy az, ami a bölcs kék / fölhámja, a gyümölcshéj / remek ruhája, zöld szín / fán, tengeren a fölszín: / mélységek látszata.” A kérdés az *Esti Kornél éneke* esetében az, hogy a következetesen végigvitt pozitív elemekkel dolgozó meghatározás, az ideális autopoietikus költemény szerkesztési elvének leírása elég lehet-e ahhoz, hogy a vers csak és kizárólag esztétikai minőségében váljék értelmezhetővé, más szavakkal: megfeleljen a Kosztolányi által legmagasabbrendűnek vélt, az életről és művészetről való gondolkodásában kitüntetett helyet betöltő idealizált művészeteszménynek, amely a művészet puszta gyönyörködtető funkciójában látta annak legfontosabb célját. Vagyis: ha a versbeszéd ismerteti az ideális költemény attribútumait, azzal a versszöveg szerves részeivé válva azok képesek-e az ilyesféleképpen adott és általuk megformált szemantikai teret a versszövegben foglalt leírással egyenértékűvé tenni – leírható-e egy költemény önmaga által? Úgy vélem, az *Esti Kornél éneke* így egy költemény autopoietikus meg szerkeszthetőségére tett kísérlet következetesen végigvitt produktuma.

A következő, azaz az ötödik strófa két utolsó sora az előző versszak végére reflektál: „s kacagd ki azt a buzgót, / kinek a mély kell.” A versalany személye ismét csak viszonylagosságában érheti el a versbeszéd által a számára kitűzött célt, de a hozzá való viszonyulás is csak viszonylagosságában jelenhet meg a mindenkori befogadó számára. Mivel az előző versszak szerint a dalnak a „mélységek látszata” kell, hogy az egyik tulajdonsága legyen, az, aki e szerint a látszat mélység szerint kívánja meghatározni magát – így az is, aki általánosságban véve a dalt vagy annak akármely szegmensét, sorát, megállapítását, vélt vagy valós üzenetét tekinti referenciapontnak saját magára vonatkoztatva a világhoz fűződő kapcsolata meghatározásaként –: nevetséges. (Ez a látszólagos paradoxon nem más, mint önirónia.) Ezzel a versbeszéd eltávolodik a művészet erkölcsi/etikai felhasználhatóságának gyakran feltételezett létjogosultságától, annak életvezetés-tanácsadás jellegű felhasználásától. Ezen a ponton közbevethetővé válhatna a recepció által sokat boncolgatott *homo moralis* és *homo aestheticus* kategóriájának megvitatása, azonban ezzel a lehetőséggel ehelyütt nem kívánok élni. Azt hiszem az eddigiek függvényében indokolatlan is lenne mindez: az *Esti Kornél énekének* és a *Számadás*

kötet egyéb verseinek ez dolgozatomra nézve nem releváns (vagy legalábbis mindenképpen meghaladott) vitapontja.

A hatodik versszakban megjelenő bűvár motívum a vers egyik legfontosabb sarokpontja, amely a szöveg elemei közül a leghangsúlyosabban szemlélteti a fentebb tárgyalt értékviszonylagosságon és az egyértelmű, tradicionális válaszoktól való eltávolodási gesztuson alapuló modalitás mibenlétét. Ráadásul ennek előképeként idézhető Kosztolányi az eddigiekben már említett két publicisztikai írása: „Mit hoz neked a bűvár, / ha fölbukik a habból? Kezében szomorú sár, / ezt hozza neked abból.” (*Esti Kornél éneke*) „Nem is érdemes oda leszállnod s eldicsekedned, hogy lenn jártál és fölhoztál – bizonyítékul – egy marék sarat.” (*Mélység*, 1933) „Lehet azonban, hogy tényleg a tenger fenekén kotorászott, onnan fölhozott egy marék iszapot, bemaszatotha magát vele. Nem érdekel.” (*Műbelytítők*, 1933)

A bűvár az életidegenség megtestesítője, művi, üvegszemű alak, aki közege, a víz ellenállása miatt nehezen mozog és még csak meg sem közelítheti a vízfelszínen táncoló fény könnyedségét, érzékszervi akadályoztatottsága okán pedig érzékelni sem képes azt. Másfelől viszont a vélt mélyben kotorászó bűvár nyilvánvalóan fontosnak érzi feladatát, lenézi a térben fölötte elhelyezkedő költői hozzáállást. Ez a szferikus elkülönítésen nyugvó felosztás a költészethez társuló egyik toposz, a jellemzően 19. századi költői ego égi, mennyei eredeztetésének toposza itt átfórmáltan, térben elmozdítva és így átértelmezve, ironikus felhanggal jelenítődik meg. Nemcsak a mélyben kotorászáshoz a versbeszéd pozíciójából társított negatív megítélés, hanem a költői hagyomány kritikája is benne foglaltatik ezekben a sorokban. (Többek között talán az Ady-kultuszé, bár a tradicionális olvasat jellemzően Babits kritikájának kritikájaként kezeli ezt a szövegrészt.) Sőt, egyfajta önkritikaként olvasható, hiszen ezzel a meglehetősen magától értődő poétikai eszközzel maga Kosztolányi is élt, például a *Boldog, szomorú dalban*, bár már abban a versében is megkérdőjeleződik a mélység kutatásának értelme, felbomlik a sematikus, hagyományos válaszok referenciális használhatóságához fűződő feltétel nélküli hit és bizalom: „De néha megállok az éjen, / gyötrődve, halálba hanyatlón, / úgy ásom a kincset a mélyen, / a kincset, a régit, a padlón, / mint lázbeteg, aki föl-eszmél, / álmát hüvelyezve, zavartan, kezem kotorászva keresgél, / hogy, jaj, valaha mit akartam. / Mert nincs meg a kincs, mire vágytam, a kincs, amiért porig égtem. / Itthon vagyok itt e világban / s már nem vagyok otthon az égben.” A költő nem isteni eredetű vagy magasztos célok közegében definiálható személy, de a versbeszéd ily módon a mélységektől is elhatárolódva helyezi el magát a világban, célja a költészet irodalmisága, amely az egyetlen lehetséges, a költészet közegében tisztán képviselhető magatartásforma, még ha ez a versben megjelenített hármas felosztás egy hagyományos költészeti struktúrát idéz is fel.

A saját maga által vállalt feladat eltorzította a bűvárt, ennek külső megnyilatkozása a bűvárruha, az üvegszem, a tényleges, nem csak átvitt értelmű nagyképűségre utaló nagy fej. A bűvár szubjektumának torzulása, a személyiség szuverén mivoltának feladása külső megjelenésében is nyomot hagy: „Nem vetted-e észre, hogy a bűvár a vaskos öltözékében milyen kevéssé emberi, s roppant sisakjával, tág üvegszemével, széles pofájával milyen nagyképű? Minden bűvár nagyképű.” (*Mélység*, 1933) Ez a mélység után megrögzötten vágyódó alak, mivel nincs annak

a tudásnak birtokában, amit a beszélő a költészet céljaként ír körül, csakis szánnivaló lehet. „Semmit se lát, ha táncol / fényes vizek varázsa, / lenn nyög, botol a lánctól, / kesztyűje, mint a mázsa, / fontoskodó-komoly fagy / dagadt üvegszemébe. / Minden bűvárnak oly nagy / a képe.” (*Esti Kornél éneke*) Kosztolányi az igazi képmutatáson itt a mélységről szóló beszéd hamis mivoltát érti: „Lehet, hogy nem is volt ott, s csak azért hordja bűvársisakját, hogy ne tekinthess szemébe, hogy alibit igazoljon előtted, hogy megtéveessen.” (*Műhelytitkok*, 1933) Kritikája azonban konstruktív jellegű, lehetséges utat is kínál a mélység eléréséhez, ez pedig éppen az Ady által a *Négy fal között* kapcsán kritizált Kosztolányi-féle irodalom irodalmisága²²: „Azok, akik igazán mélyek, mások. Azok tintatartójuk fenekére ereszkedtek le. Azoknak sikerült valami, nem tudni, hogyan. Minden remekmű mélysége hasonlatos a tengeréhez, melyet csak a felületén észlelünk, vagy inkább sejtünk, a ragyogó fölszínen, a türemlő, játékosan-illanó hullámokon, melyek roppant titkok fölött könnyedén gördülnek tova, és dalolnak.” (*Műhelytitkok*, 1933)

Ha a grammatikai jel a tengerfelszín, a jelölt pedig a mélység, úgy a vers egyik legfőbb szervezőereje az Esti Kornél-történetekben is hangsúlyozottan megjelenő – fentebb már tárgyalt, heideggeri értelemben vett – viszonylagos létezés, amely a nyelviség eredendő léthez kötött tapasztalatából indul ki. Ez a költő poétikájának és nyelvről való gondolkodásának is kardinális jelentőségű kérdésköre, aki „szerves képződménynek tekintette a nyelvet”.²³ A fordító Kosztolányi elvetette a kötött, megbonthatatlan jelentéseket kiindulási alapként használó nyelvfilozófiai rendszereket, tisztában volt az irodalom (de főként a líra) és a köznapi nyelv alapvető differenciájával, az irodalmi értelemben vett retorikai megszólalás nyújtotta hozzáadódó lehetőségekkel a líra és a nyelv működési mechanizmusainak tekintetében, mivel a „szó jelentése használatában rejlik”.²⁴ A nyelvek és gondolkodásmódok tökéletes implantációja már csak azok nemzeti hagyományhoz, tehát kulturális örökséghez kötöttsége okán sem lehetséges. A költő nyelvfelfogása annyiban kratülikus, amennyiben a nyelvről mint a közösségi hagyomány és identitás hordozóközegéről tett megállapításait veszem alapul, hiszen az azok értelmében lesz továbbörökíthető (materiális és meghatározott) – Kosztolányi szerint a nyelv (itt jelölő és jelölt) nem önkényes tehát, ha a tradíció felől határolható körül és anyanyelvi szinten közölhető, befogadható. Az *Esti Kornél* esetében azonban éppen a nyelv viszonylagossága jut szervezőerőként érvényre.

Az *Esti Kornél éneke* Esti Kornél alakjának, a címszereplő nevével fémjelzett történeteknek nemcsak modálisan feleltethető meg vagy kezelhető azoknak esszenciális leképezéseként, hanem a nyelvhez mint poétikai keretszövethoz és mindenképpen önmaga esetlegességében esetleges közeghez való viszonyulása tekintetében is. Az Esti-modalitás kapcsán kitérőként meg kell még jegyezni, hogy ugyan az *Esti Kornél éneke* az Esti-történetekhez nyelvfelfogásában a legközelebb álló vers a *Számadás* kötetből, azonban véleményem szerint a *Hajnali részegség* (mely a *Vendég* és *Az utolsó felolvasás* című novellákkal is mutat rokonságot) az a vers, ami a leginkább hordozza a versbeszédbe ágyazottan Esti Kornél modalitását, sőt a „ki beszél?” kérdését e versre érvényesítve az alábbi merésznek ható megállapítást tenném: a *Hajnali részegség* beszélője szintén Esti Kornél lehet.

A *Hajnali részegség* felütése („Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.”) a versbeszéd dialógusában feltételezett hallgatót azonnal passzív pozícióba helyezi. Még érdekesebb azonban, hogy ez hiába történt meg, a közlés (monológként) folyik tovább, sőt az elsőt még 141 sor követi, ami nem csak a vers atmoszféráját – és így az intencionálisan megszabott/sémaként felkínált olvasási módot – határozza meg, de a lírai alany attitűdjének egyfajta kinyilatkoztatása is egyben. Ezzel a beszélő – mivel érdekei, céljai nem esnek egybe hallgatójáéval – kiiktatja a feltételezhetően e gesztus nélkül bekövetkező dialogikus helyzetet és manifesztumszerű megszólalási módra tesz szert. Bármilyen egyoldalúnak is tűnik ez a kommunikáció, a hallgató jelenléte az egyes szám második személyhez címzett (pl. „néked”, „te”, „látsz”, „Nézd” stb.) beszédmódban mindvégig a figyelem előterében marad. A beszélő látszólag érzékelteni akarja hallgatójával azt, amit ő maga is átélt, de egészen másról van szó: Esti Kornél a tipikus autoritatív előadó, hallgatósága csak ürügy a közlésre, meséi, történetei voltaképpen csakis arra várnak, hogy a közlés önmagáért valósága teret kaphasson, hogy a lehetséges szavak kimondásra kerüljenek – az *Esti Kornélban* a hallgatóság a kommunikáció látszata fenntartásának eszköze. Így azonban, mivel a versbeszéd nem elsősorban hallgatójára irányul – hanem a beszélőre (akinek a versben és létben elfoglalt pozíciója bizonytalan), és az ő közvetítésével magára a versbeszédre –, az bizonytalanává válik önnön kinyilatkoztatása függvényében. Az *Esti Kornél énekéhez* hasonlóan bizonytalan narratív pozíció jelenik meg a versben – a *Hajnali részegség* a *Számadásban* Esti Kornél modalitásának verse.

Az *Esti Kornél énekének* hetedik strófájában jelennek meg egyedülként patetikus mondatkezdő felkiáltások („Jaj”, „Ó”), így érdemes nekik több figyelmet szentelni. A vélhetően igencsak tágran értelmezett pátoszszerűen megszólaló költemények kategóriájának kifigurázására irányuló ironikus gesztus tovább tágítja a megkezdett gondolatmenetet, a versszak a költeményben eddig leírtak egyfajta szintéziseként kezelhető, a versszöveg szövegében itt fedezhető fel a legintenzívebb, legsűrűbb és leginkább rétegzett szövegalkítás. A magát marginális pozícióban elhelyező beszélő saját eddigi felszólításait is kifigurázza, ezzel is figyelmeztet: senki se vegye komolyan a programkölteményeket. Még akkor sem, ha az aktuálisan tartalmilag éppen amazok ellentéte és következetesen ellent is mond nekik: „Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység / és mily tömör a hígság / és mily komor a vígság. / Tudjuk mi rég, mily könnyű / mit mondanak nehéznek, / és mily nehéz a könnyű, / mit a medvék lenéznek.” A „festék”, a „véres-heges” és az „álarc” növelik a kapcsolatok közvetettségét, a mindenkori távolságtartás és a valódi jelentés megismerhetetlensége kerül előtérbe, amely voltaképpen nem is számít igazán – a dicsőítés itt fordul patetikus hangvételűre: „Ó, szent bohóc üresség, / szíven a hetyke festék, / hogy a sebet nevéssék, / mikor vérző-heges még, / ó, hős, kit a halál arc / rémétől elföd egy víg / álarc, / ó, jó zene a hörgő / kínokra egy kalandor / csörgő, / mely zsongít, úgy csitít el, / tréfázva mímel / s jajra csap a legszebb / rímmel.”

A következőkben az irodalom közege és a dal mibenléte lesz kérdéses, a dal médiumává egy másik művészeti ág válhat: „A céda életet fessd, / azt, ami vagy te, tettesd”. Ugyan a dal, a vers leírt állapotában maga is médium, amely tartalmazza

a benne foglalt betűk (tinta) médiumát is, a versbeszéd felszólításának értelmében mégis áttevődik egy másik, hatványozottabban vizuális közeg területére – ez pedig a festészet és annak anyaga, illetve médiuma, amelynek eszközjellegű használatára szólítja fel a dalt a beszélő. Azonban a kilencedik versszak elveti ezt a lehetőséget: „Az únt anyag meredt rest / súlyát nevetve lökd el” – bár ez már az előző strófa második felében megelőlegeződött: „királyi ösztönöddel / ismersz-e még felettest?” Ilyen értelemben csakis a költészet lehet képes véghezvinni a célul kitűzött művészi feladatot, az anyag, a bármiféle anyag pedig csak akadályozza annak beteljesítését, a plasztikusság dimenziója a nyelvi dinamika béklyójává válik: „s a béna, megvetett test / bukásait a szellem / tornáival feledtesd.” Így láthatóvá válik, hogy még a költészet sem mindenható, csakis saját közege (a művészet és az anyagság és interakció) határain belül képes működni, tehát mű és befogadó dialógusában, azonban a dal függetlenül magától a befogadó személyéből eredő determináltságtól, képes a *mindent* felölelve önmagért, önreferenciálisan létezni, amennyiben megteremti az ehhez szükséges effektusokat a diskurzuson belül.

Természetesen tisztában vagyok vele, hogy semmiféle irodalmi alkotás nem képzelhető el befogadó nélkül, hiszen az irodalmi mű csakis a mindenkori olvasóval dialógusba lépve képes konstituálódni. Mivel azonban a vers a beszélő által ideálisnak vélt költemény attribútumait ismerteti, annak retorizált jelentésmezéjéhez mérten kezelem a kinyerhető megállapításokat: (I.) a beszélő Esti Kornéllal azonos, (II.) az irodalmi alak irodalmi közegben tett kinyilatkoztatása képes egy olyan diskurzív helyzetet teremteni, amely a befogadónélküliség állapotában való működés effektusait alakítja ki a diskurzusban, viszont nyilvánvalóan nem ténylegesen modellezi azt, (III.) a versben a dal maga válik megszólítottá, és így létrejön a *megszólított-közeg* hármasságában értett kitöltetlen, totális irodalmi tér, amelybe a befogadó kapcsolódhat és tulajdonképpen csakis kapcsolódása által tölthet fel.

A vers összegző lezárásához (tizedik-tizenegyedik) tartozó első strófa (a tizedik) utolsó sorai is ezt erősítik meg, erre reflektálnak: „s élj addig, míg a lélek, / szépség, vagy a szeszélyek, / mert – isten engem – én is, / én is csak addig élek.” Tehát a beszélő, azaz Esti csakis addig él, míg a dal képes megtartani autonómiáját és minden a vers folyamán ismertetett felszólításnak eleget tesz. Esti Kornél létezése ilyen értelemben csakis a dal (öncélúsága) és így a nyelv függvényében válhat meghatározhatóvá, az csakis tőlük függ. „A nyelv tehát nem az »Én«-nek, hanem – a heideggeri értelmezéssel egybehangzóan – az általa megérthető Létnék a háza: nem az én alkotja a nyelvet, hanem az én konstituálódik a nyelvhasználat hoganiján keresztül.”²⁵

JEGYZETEK

1. Kosztolányi Dezső, *Levelek – Naplók*, szerk. Réz Pál, Osiris, Budapest, 1998, 822.
2. Németh G. Béla, *Az elgondolhatatlan álorcái. A szerep jelentősége Kosztolányi Számadás-ában* = *Uő., Századutóról-századelőről*, Magvető, Budapest, 1985, 298.
3. Kosztolányi Dezső, *A véres költő*, Genius, Budapest, 1921, 222.
4. Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 399.
5. Lapis József, *„Jajra csap a legszebb rímmel”. Kosztolányi Dezső és az elmúlás poétikája* = *„Alszik a fény”. Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete*, szerk. Bednancs Gábor, FISZ–Ráció, Budapest, 2010, 51–70., itt: 56.

6. Kivételként gondolok itt a „híres-hírhedt” Pardon rovatban megjelent, szerzőiség szempontjából bizonytalan eredetű cikkekre.
7. Dobos István, *Az újraolvasás eseménye. Szegedy-Maszák Mihály: Kosztolányi Dezső*, Alföld 2012/10, 106.
8. A ciklus az alábbi gyűjteményes kötet részeként látott napvilágot: *Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményei 1907–1935*, Révai, Budapest, 1935.
9. Bednancics Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák. A modern magyar líra kezdetei*, Ráció, Budapest, 2009, 15.
10. Bengi László, *In memoriam Corneliai Esti. Az Esti Kornél Tízennyolcadik fejezetéről = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 205.
11. Az *Esti Kornél kalandjai*hoz tartozó történetekből származó kiemeléseknek az alábbi kiadás szolgált forrásul: *Kosztolányi Dezső, Esti Kornél. Esti Kornél kalandjai*, Partvonal, Budapest, 2007.
12. Esterházy Péter, *Esti*, Magvető, Budapest, 2010.
13. *Egzisztencializmus*, Gondolat, Budapest, 1965, 192–193. (Az idézet Redl Károly fordítása.)
14. Kulcsár Szabó Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 15.
15. Vö. Dobos István, *Metafikatív olvasás és intertextualitás. Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól = Uő., Az irodalomértés formái*, Csokonai, Debrecen, 2002, 182.
16. Lapis, *I. m.*, 56.
17. Dobos, *Metafikatív olvasás és intertextualitás*, 183.
18. Vö. Érfalvy Livia, *Kosztolányi írásművészete. Poétikai monográfia*, Iskolakultúra, Veszprém, 2012, 112–118.
19. Dobos, *Metafikatív olvasás és intertextualitás*, 180–181.
20. Vö. Kosztolányi Dezső, *Európai képeskönyv*, szerk. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 162–164.
21. Érfalvy, *I. m.*, 114.
22. „Nem tudni, »mi volt olvasmány, mi volt ötlet, s mi volt benső, lírai fölfakadás« e versekben.” Ady Endrét Bori Imre idézi. (Bori Imre, *Kosztolányi Dezső*, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1986.)
23. Vö. Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 260.
24. *Uő.*, 262.
25. Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 158.

